

## الشعر الأمازيغي المغربي في الجنوب : مقدمات وتحليل

د. محمد خطاي

جامعة بن زهر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، أكادير

تتألف هذه الورقة من قسمين نتحدث في الأول عن مقدمات تقترح تقسيماً للشعر الأمازيغي بحسب مراحل، وفي القسم الثاني نحلل قصيدة- أغنية شد انتباهنا إليها طرافة موضوعها وفرداته في الشعر الأمازيغي المغربي في الجنوب على الأقل.

### 1. مقدمات

لا يخفى على كل متتبع للشعر الأمازيغي أنه مرّ، في رأينا، بثلاث مراحل هي:

#### المرحلة الأولى:

**الشعر الشفوي المرتجل.** وهو شعر يغنى في المقام الأول، محكوم بسياقات القول. ومن بين سماته: (1) أن القصيدة مفتوحة قابلة للزيادة والنقص والتكييف بحسب ما تحتّمه لحظة القول-الغناء. هذه العمليات لا تطال القصيدة من قبل ناظمها فحسب، وإنما من قبل الراوي، فرداً كان أو جماعة. ومن ثم التفاوت الملاحظ في بعض القصائد-الأغاني (هذه الظاهرة تستحق البحث في أسبابها ومبرراتها وتأثيرها). (2) أنه يستمد قسطاً مهماً من قوته من أجواء الإنشاد؛ أي أن مقام القول احتفالي في المقام الأول، سواء احتوته مناسبة جماعية، أو أنجز من قبل فرقة الروايس (=مجموعة من المغنين يتزأسهم أحد الأساطين المعترف لهم بعلو الكعب في ميدان قرض الشعر وغنائها؛ وهو الذي يمسك بالرباب). ذلك أن حلول هؤلاء مجال ما عنوانُ احتفال. (3) أنه يستمد كثيراً من الدوال الرمزية من الطبيعة المحيطة بمنتهجه، حتى إنه بإمكان الدارس حصر هذه الدوال بدون عناء، ومثاله: الباز (الصقر)؛ إكيدر (النسر)؛ أتبير (الحمامة)؛ تمدا (باشق)؛ أوداد (الوعل)؛ أيور (القمر)؛ أجديك (الورد)، الخ. على أن القصيدة الواحدة قد لا تكتفي بدلاً واحد، وإنما تتعدى ذلك إلى رص عدد منها، بحسب مقتضى الحال. والأهم من ذلك أنه تأسس "تقليد أدبي" أصبح

متعارفاً عليه يتمثل في أن الشاعر يستمد دواله الرمزية من هذا "الخزان" (الريبرتوار)<sup>1</sup>. وهكذا تواطأ الروايس على عدد محدد من الدوال يستعملونها وفق القدرة الإبداعية والتخليية لدى كلّ منهم. (4) من حيث البناء، من اللافت للانتباه أن الشاعر-الرايس يفتح قصيدته بمطلع ديني عبارة عن بسملة وصلاة على الرسول (عليه الصلاة والسلام) طالباً الصفح تارة، ومستمداً منه (منهما) القوة والقدرة على القول، مستنداً بهما حتى لا تخونه قدرة القول تلك. وربما كان أحسن تعبير عن هذا الإيمان العميق أن جلّ الروايس أدوا فريضة الحجّ، وأن من أدوها نظموا رحلتهم تلك في قصائد مطوّلة تطرق رحلتهم إلى الديار المقدسة منذ الاستقرار على الزيارة حتى العودة إلى الأهل مروراً بوصف مفصل للأركان والشعائر. (5) لا تخلو عدد من القصائد من لمسات إبداعية لا تفرط في التقليد المشار إليه في النقطة (3) ولكنها لا تظل في الوقت نفسه سجينته على الإطلاق؛ وإلا لكان ريبرتوار الروايس كله تكراراً مملأً يمكن الاستغناء عن أكثره. (6) تكون القصائد-الأغاني في غالب الأحيان بنات لحظتها، أي أنها ترتجل في حينه، دوماً تهيين مسبق، وإن كان في هذا ما يفيد الشعر فإنه يمارس ضغطاً على الشاعر لأنه مطالب دوماً بالجديد مما قد يدفعه إلى التفريط في مطلب الجودة. وربما كان الإيجابي في الارتجال، من زاوية موسيقية محض، تنوع الإيقاعات الموسيقية من أغنية إلى أخرى. وهذا ما نلاحظه عند الروايس المكثرين (الدمسيري، واهروش، على سبيل المثال).

#### المرحلة الثانية:

الشعر المكتوب: في هذا النمط يمكن بل ينبغي أن نميز بين محطتين. المحطة الأولى افتتحها الشاعر (=أمير) محمد مستاوي بديوانه "إيسكراف" (=القيود)، وعزّزها بـ"تاضا د إيمطاون" (=ضحك وبكاء) ثم "أسايس" (=المرفص)، ثم "تاضا نكيوين" (=أمواج عاتية). توالى الدواوين بعد ذلك من إنتاج شعراء نذكر منهم: عبد الله حفيظي، الحسين جهادي، علي شهاد، ومحمد واخزان. من خصائص إنتاج هذه المحطة مايلي: (1) استمرار النفحة الدينية من خلال تمجيد بعض القيم ذات الصلة المباشرة بالإسلام من حيث هو ديانة، سواء أكان موضوع القصائد اجتماعياً (الجوار، وجوب طاعة الوالدين...) أم أخلاقياً (الخير، القمار،...). هذا مع التخلي عن "المقدمة الدينية" المألوفة عند الروايس. (2) الحفاظ على الدوال الرمزية المنتهية إليهم من ريبرتوار الروايس، مع ما يعنيه ذلك من عدم الإقبال على "التجريب". (3) نزوع شاعرين على الأقل إلى تعريب قصائدهما كلاً أو جزءاً. وقد اتخذ "التعريب" صيغتين على الأقل: أ) تعريب القصيدة كاملة بيتاً بيتاً (كما يفعل مستاوي في دواوينه الأولى)؛ ب) تعريب المعنى (مستاوي وواخزان). (4) الاكتفاء بالمعجم الذي في المتناول (مستاوي، حفيظي، شوهاد، واخزان)؛ غير أن الحسين جهادي حاول تكسير هذا السلوك إذ نلاحظ عنده ميلاً إلى الاشتقاق، نعني توليد كلمات جديدة (أنظر ديوانه "تيماتارين" (=علامات)). (5) ظهور موضوعات "جديدة"، وإن لم تكن كذلك فالجدة تكمن في طريقة التناول؛ نذكر منها: الانتخابات، الرشوة، الهجرة... (6) تلقى شعراء هذه اللحظة الأولى تعليماً أصيلاً في معظمه، وربما

<sup>1</sup> لا يمكن على سبيل المثال أن ندرج ضمن هذا الريبرتوار المحكوم بالتقليد الأدبي لفظة "أمجوز" (=الأقرع) في قصيدة "نكا زوند أمجوز" (ما أشبه حالي برأس الأقرع) للرايس آدمسير (المشهور بالبنسير).

كان لهذا المعطى تأثير ما في إنتاجاتهم. لم يتلق معظمهم تكويناً جامعياً نفترض -لو تحقق- أن يكون له تأثير في اختياراتهم الشعرية. (7) كل هؤلاء الشعراء لهم احتكاك -مهما كان متقطعاً- بأساس (=المكان الذي يمارس فيه الرقص والغناء والنظم في البلدات والقرى الأمازيغية في جنوب المغرب)، ومن ثم بإيمارين (=حرفياً الجوالون، واصطلاحاً الشعراء الجوالون). وهذه الحقيقة تسوّغ (=تجعلنا نتفهم ونفهم)، إلى حد ما، وفاءهم لما تراكم من أساليب القول وطرقه عند الروايس. (8) ربما فسر هذا الذي ذكر إقبال عدد من الفرق الموسيقية الأمازيغية على تحويل قصائد بعض الشعراء المذكورين في هذه الفئة إلى أغنيات. (9) تحول الإنتاج الشعري، بدءاً من هذه اللحظة، من ملكية فردية ملتبسة إلى ملكية فردية مؤنّقة يضبطها "الإيداع القانوني" و"الحقوق المحفوظة" للمؤلف أو الناشر. ومن ثم المعركة التي خاضها مستاوي ضد الفرق التي "سطت" على قصائده دون مراعاة هذا المعطى الجديد. وربما تصرفت عن حسن نية، بحكم انتماء الشعر الشفهي إلى "ملكية جماعية" لا تخضع لما استجد من ضوابط قانونية. ليس هذا تبريراً لما حدث ويحدث، وإنما هو محاولة لربطه بتقليد ظل سائداً زمنياً غير يسير. (10) ظهور تقليد تقديم الشاعر وإنتاجه، بينما كان هذا الأمر غائباً في المرحلة السابقة، اللهم ما كان من إشارة مقتضبة على النحو الآتي: "أسطوانات كذا وكذا تقدم لكم الرايس فلان"، وهو تقديم اختفى بظهور الشريط المسموع. تقديم الديوان والشاعر يتم باللغة العربية سواء كتبه الشاعر نفسه أو غيره. (11) اختلاف الشعراء من حيث وتيرة الإنتاج. والملاحظ أن مستاوي تفوّق على الجميع من حيث عدد الدواوين (سته)، بينما "اكتفى" الآخرون حتى اليوم بديوان واحد. (12) لم يصرح أي من الشعراء -في هذه الحقبة- بارتباط إنتاجه بما سيمسى فيما بعد "المسألة الأمازيغية".

**المحطة الثانية** افتتحها الشاعر حسن إدبلقاسم بديوان "تاسليت ن-أونزار" (=حرفياً عروس المطر؛ قوس قزح)؛ فتتالت بعده دواوين أخياط وأزايكو، ثم وكرار... ومن سار على هديهم. من بين سمات هذه المحطة (نذكر: 1) أننا بقدر ما نتقدم في الزمان وننتقل من لحظة إلى التي تليها تنحو المقدمات نحو الأمازيغية، وكذلك الإهداء. (2) من حيث الكتابة الشعرية، تعمق الجانب التجريبي سواء في إخراج القصيدة أم في كتابتها (تحريرها الشعري باستغلال طاقة لغوية غير مألوفة). (3) تم التحرر نهائياً -بالقياس إلى اللحظتين السابقتين- من الطابعين الديني والأخلاقي الحاضرين في شعر الروايس وبعض الناضجين بعدهم. وربما كان تفسير ذلك أن شعراء هذه المحطة تلقوا نصيباً وافراً من التعليم في المدرسة الحديثة حتى الجامعة. وهذا ما مكّنهم من الانفتاح على تجارب شعرية مغايرة (الشعر العربي والفرنسي، والأوروبي عامة، الحديث منه خاصة). وهكذا أضحت خلفية الكتابة الشعرية هي الشعر الحديث عامة، دوماً تحديد لغته أو جنسيته. يعني ذلك أن المسافة بدأت تتسع بين الشعر الأمازيغي المكتوب وسلفه الشفوي. (4) الوعي الحاد الذي يميز شعراء هذه المحطة بالانتماء إلى ثقافة ولغة لها كيانهما القائم بذاته، والعريق على وجه التخصيص. ولاسيما وعي المنزل الدونية التي وضعت فيها هذه اللغة وثقافتها، فكان أن فتح هؤلاء، كلّ من موقعه، جبهة النضال من أجل إحلال هذه اللغة وثقافتها منزلتها الطبيعية، وما يتطلبه ذلك من توضيحات وكفاح طويل النفس. وإذا كان شعراء ثلاثة على الأقل هم أخياط، وإدبلقاسم، وأزايكو قد جمعتهم الغيرة على هذه اللغة وثقافتها فإن وعيهم تبلور على نحو متحضر فتجلى في تأسيس جمعية

**البحث والتبادل الثقافي.** ولكن زاوية المقاربة اختلفت دون أن تفقد طابع التكامل. فهذا إبراهيم أخطا نذر نفسه للعمل الجماعي متعدد الأبعاد؛ بينما صرف إدبلقاسم جهده جهة العمل الحقوقي على نحو خاص؛ أما أزايكو فقد تجرد للبحث العلمي. وكان له فضل كبير في إلقاء حجرة أولى ثقيلة في بركتين راكنتين هما: بركة الثقافة الوطنية، وبركة التاريخ والبحث التاريخي (تاريخ المغرب والبحث فيه، وهما بعدان معقدان يلتمان ماهية التاريخ المغربي؛ ومنهجية بنائه وتحريره من أوهام الإيديولوجيا). (5) من الطبيعي، بناء على ما تقدم، أن تؤثر الخلفية المذكورة (في جانبيها الفكري والأدبي) في محتوى القصائد وطرق إبداعها. ومن سمات ذلك تحرير عدد من الدوال الرمزية المستعملة آنفاً من حملتها الأحادية النمطية (الغزل، الحب) وإعادة ملئها بأبعاد دلالية ورمزية مستجدة وفق السياق العام المحكوم بتهميش اللغة والثقافة الأمازيغية. (6) إحياء ذكر عدد من أعلام الثقافة الأمازيغية العريقة (إد بلقاسم في ديوانه)، أو التي ما زالت قائمة بادية للعيان (أزايكو "تاكيتيت" (=جامع الكتبية في مراكش، وصومعته على وجه التخصيص)، (أكادير، واكرار). (7) منح عدد من الدوال اللغوية أبعاداً جديدة مشبعة بالطابع الرمزي (مثال ذلك "الأم" عند أزايكو إن قورنت بالأم عند مستاوي "قصيدة إكيكل" (=اليتيم)). ويمكن الذهاب إلى ما هو أبعد من هذا بقولنا إن وعي الشعراء في هذه المحطة وتكوينهم "الأدبي" مكنهم من إعادة صياغة أهم مرتكزات القول الشعري الأمازيغي، فجعلوه بذلك منخرطاً في دينامية مفتوحة (المغرب، شمال إفريقيا، المتوسط، الغرب...). (8) أضحت مصادفة عدد من الكلمات "الجديدة" ثابتاً في دواوين هذه اللحظة (تجد كل ديوان مذيلاً بمعجم كلمات مشروحة، ليست كلها في حاجة إلى شرح) على هامش هذا نقول: ربما كانت هذه هي البداية الطبيعية لخلق لغة أمازيغية فصيحة. لقد بدأت العملية من قبل الشعراء، ولكن المعهد تكفل بالمهمة اليوم، وقد راكم حداً معقولاً من الخبرة]. واللافت للانتباه أن هذا الإغناء المعجمي يستجيب لحاجة الشاعر التعبيرية، وليس تهميناً ذهنيّاً فارغاً. وفي هذا المنحى يحتل أزايكو رأس القائمة بفضل حسه اللغوي المرهف من ناحية، وبفضل إلمامه باللغة الأمازيغية إلمام اللغوي. (9) أضحى الشاعر -ارتباطاً بالنقطة السالفة- معولاً أكثر فأكثر على "النسيج اللغوي، أو التوليف اللغوي" (=المجازات والاستعارات...) في خلق المتعة وتوليد المعنى. وليس مصادفة أن ينحو التعبير الشعري في هذه المرحلة نحو "مقاطعة" التشبيه الصريح، ليتبنى التشبيه المضمّر أحياناً والاستعارات المتتالية أحياناً أخرى. (10) فسح الإنتاج الكتابي أمام الشاعر فرصاً حقيقية لاستثمار إمكانيات الكتابة على الصفحة (فضاء الصفحة)، وإمكانيات الكتابة نفسها (لعب لغوي هادف). نذكر من ذلك التكرار المنتظم، والإكثار من أصوات بعينها، والتوازي، والتضاد، والتقابل، وقس على هذا. (11) لم يستثمر الشعراء على القدر نفسه هذه الإمكانيات، وإنما نلاحظ تفاوتاً بينهم يتجلى في أن أزايكو يحتل الرأس في هذا الإطار. يبرز هذا من خلال: (أ) العبارة المركزة؛ (ب) انتظام طريقة الكتابة بالأمازيغية؛ (ج) الاشتغال "الشعري" على القصيدة ومحاولة الاستجابة لمتطلباتها الفنية، وهذا عنصر غير منتظم عند أخطا وإد بلقاسم؛ (د) تطور تجربته الشعرية من ديوان "تيميتار" (=العلامات) إلى "إزمولن" (=الجراح)؛ (هـ) قدرته على الجمع بين مقتضى الحال ومقتضى الفن في قصائده (أكبر شاهد على ما نقول قصائد "إزمولن"). (12) تفاوت حجم القصائد طويلاً وقصراً بحسب الموضوع و"متطلباته"، بينما يميل شعراء المحطة الأولى إلى تماثل الحجم، وإلى طوله (انظر جهادي في "تيماتارين")، علاوة على تبني قالب روتيني

(تصنيف القصيدة) في كل القصائد أو جلّها، بينما يستثمر شعراء المحطة الثانية ما يبيحه فضاء الصفحة من تكسير لهذا قالب (طول السطر، نقط الحذف، النقط والفواصل...).

## 2. أمارك في شعر الروايس: مثال محمد بن يحيى أوتزناخت

سننكب في هذا القسم على استكشاف العلاقة بين الرايس وشعره. كيف ينظر إلى هذه العلاقة؟ هل هي اختيارية أم "قهرية"؟ كيف ينظر المجتمع إلى الرايس وقد بلغ من الكبر عتياً، ومع ذلك لا ينفك ينظم شعراً؟ كيف يسوّغ الرايس هذه العلاقة المكيّنة؟ كيف عبر عن تلك العلاقة؟

النص الذي سنتخذّه محور هذه الدراسة عنوانه "نينا الحسن"، يقول مطلعُه:  
أمارك ألّهو ماك ريغ ملاّتي ما سرك نسكر (=يا شعر ما حاجتي إليك؟)  
غير دَ گيگي مُمراتم طافغ لحيلت (= ما فتئت تعذبني؛ وأنا أسايرك)  
نُگا س غ إشييانن نرا (أ) نطاف لورد إنو (= وأنا شيخ علي الانكباب على العبادة)  
....الخ

## 1. أمارك في نظر محمد بن يحيى أوتزناخت

يتخذ أمارك عند ابن يحيى صوراً متعددة، ولكن فعله واحد؛ فهو تارة أشبه بالهادي، وهو تارة ثانية جحفل من الجيوش، وهو تارة ثالثة باشق، وهو تارة رابعة فارس لا يشق له غبار. أما المشترك بين هذه التمثلات فهو عدم قدرة الشاعر على المواجهة لعلمه المسبق بأنه الخاسر لا محالة.

تنقسم القصيدة بناء على ما تقدم إلى أربعة أقسام، ومن ثم سنعالجها وفق ذلك.

### 1.1. أمارك الهادي

خصص بن يحيى المقطع الأول لمخاطبة "أمارك" مخبراً إياه عن تعبه من علاقته به. علاقة أضحت قسرية ما دام الرايس راغباً في الانفلات من عقّالها، وقد قدم له مبررات تجعله يشفق لحاله (تقدم السن، الرغبة في التفرغ للعبادة)، ولكن أمارك لا ينصت ولا يقبل. ولذا انقلبت العلاقة من المتعة إلى المحنة:

(1) ءامارگ ءا لّهوا ماك ريغ ما سرك نسكر

(2) غير دا گيگي مُمراتم طافغ لحيلت

(3) ننگ س غ-ئيشييانن نرا (ءا) نطاف لورد ئينو

(4) نضوف ءامر لمودن لوقت ئيساول ناغ ءاس ئيت

(5) ئيميل غير تگيت ءالكامو نو غ ءوفوس ئون

(6) دين ئريت ءاويس تويت ءوراغ تشاوارتي

يبدو من خلال هذا المقطع أن العلاقة بين الطرفين أضحت متوترة: الرئيس أصبح راغباً عن "أمارك"<sup>2</sup> لأن العلاقة أصبحت متعبة بل مرهقة بل محنة، ولذا يرغب في وضع حد لها، ولكنه في الوقت نفسه يداري "طافاغ لجيلت". هو راغب في الانفلات من أسر أمارك ولكنه عاجز عن تحقيق ذلك. ونظراً لاستحالة تحقق الطلاق بناء على رغبة الرئيس، فقد اختار هذا طريقاً آخر أشبه بالاستعطاف. وهذا ما يعكسه بسط حاله اليوم "أصبحت شيخاً هرمًا"، ولم يعد لائقاً بمن هو في وضعي الاستمرار في "أمارك"، ثم إن حاله تقتضي الانصراف إلى العبادة والانقطاع لها. هاتان حجتان ساقهما الرئيس لتبرير رغبته في الطلاق.

بيد أن لأمارك قلباً لا يلين، وربما زاده تأقّف الرئيس أولاً ثم استعطفه تشدداً. وهذا ما جعل الرئيس يستعمل لفظة "ألكامو" (=اللجام) كناية على أن مصيره لم يعد بيده، وأن هذا الطاغية يمارس عليه سلطانه القاهر إذ بلغ في الاستبداد حدّه (لم يعد يستشير في أمر التنقل). وفي اعتقادنا أن الرئيس اختار هذه الخطة استعداداً لما سيلي. نعني أنه لا (لم يعد) يملك قدرة على تقرير مصيره.

يترتب من المقطع أعلاه الخطاطة الآتية:

أمارك المتعة/ أمارك الألم = الرئيس مختار/الرئيس مجبر  
أمارك المتعة/ أمارك المحنة = الرئيس حر/الرئيس مقيد  
أمارك اختيار/ أمارك إجبار = الرئيس مستقل/الرئيس تابع

تلك هي الثنائيات التي تميز العلاقة بين الاثنين "الرئيس و أمارك". لقد انقلبت الآية؛ ففي يوم ما كان الرئيس يخطب ود أمارك، وكان حينذاك مستعداً لبذل الغالي والنفيس في سبيل إتقان قواعده، وهو اليوم يرغب في التخلص من هذا الذي أصبح صعب التحمل. كان شاباً مغرماً بأمارك، وأصبح شيخاً هرمًا متأففاً من أمارك.

على أن اللافت للإنتباه ورود ثنائية غير مصرّح بطرفها الأول. أعني ثنائية: أمارك الدنيا/... الآخرة. تمثل الطرف الثاني لفظتان هما "لورد و لمودن" (=السبحة والمؤذن، أي الانقطاع للعبادة)؛ أما طرفها الأول فقابل للاستنباط كما فعلنا. هل هو الندم؟ هل هو التنصل من كل ما نُظّم؟ هل يؤمن الرئيس بتناقض ما بين أمارك والعبادة؟ هل يستغفر لما يكون قد مارسه عليه سلطان أمارك من إلهاء عن أداء فرائضه اليومية؟

لسنا غيل إلى تصديق هذه الثنائية، لاسيما وأن الشاعر قد جند قسطاً غير يسير من شعره لموضوعات دينية؛ بل إن افتتاحه لكل أغانيه باسم الخالق يدل بما لا يدع مجالاً للشك على أن ما سيق له الكلام يُعتبر، في اعتقادنا، حيلةً وحجة سيوظفها في مواجهة ما ورد في الجزء الثاني من هذا المقطع:

<sup>2</sup> هذا مع العلم أن الرئيس بذل ما في وسعه -وهو في عزّ شبابه- ليصبح ناظماً لا يشقّ له غبار.

- (7) عَيْنَا كُرَا غُ مَدَّن لَا يِلَاه يِلَاه  
 (8) عَيْنَا كُرَا غُ مَدَّن عَيْشِيْبُ بْنُ عَيْحِيَا  
 (9) عَيْكَاءُ مَعْضُورٌ عَوْرَتَا جَيْنِ عَيْسَنَ عَيْسَ عَيْخُرْفُ  
 (10) عَارُ عَيْتْلَامَا غُ لَعَاثِلُ مَعْضُورٌ عَايْتُ وَآوَالُ

إذا كان المقطع السالف عبارة عن مونولوج، فإن هذا الثاني رواية عن شخص أو أشخاص آخرين يؤخذون على الشاعر استمراره في "مداعبة" أمارك. والظاهر، من خلال ما ورد فيه، أن المؤاخذة تنبني على ما يلي:

- أن ابن يحيى (الرايس-الشاعر، الشخص) ابيضُ رأسه، أي أنه أصبح شيخاً (تقدم السن)،
- أنه أصبح أحمق،
- أنه يرفض الاعتراف بأنه يخرف (=أصابه الخرف شعراً وسناً)، أي أنه في خريف العمر لم يعد بينه والقبر سوى لحظات أو خطوات.
- أنه مازال يجالس "أيت واول" (=الروايس)، وهذا من مظاهر حمقه وخرفه.

هي مؤاخذات قابلة للتلخيص في كلمات: الشيخوخة، والحمق، والخرف، و"التصاي".

ينطلق منتقد (أو منتقدو) ابن يحيى من أمر محوري في احتجاجه مُثْلُهُ الشيخوخة، ويترتب عليها -بناء على ما توطأ عليه المجتمع من قالب نمطي مفروض مفاده أن "الشيخ" ينبغي أن يتنصل من كل الأعمال والأفعال وأماط السلوك المتصلة بمرحلة معينة من العمر (الشباب) حيث تكون وقتذاك مقبولة بل مستحبة- وجوب التكيف مع ما يقتضيه سن الشيخوخة من وقار وابتعاد عن مواطن "الشبهة" ولو كانت أمارك. وهذا ما يحتم عليه أن يطلق "الرايس-الشاعر" لينضبط لمقتضيات المرحلة الجديدة كي يستعيد "الشخص". يرى المنتقد (المنتقدون) في سلوك الرايس شذوذاً، ولذا وجب تنبيهه إلى ضرورة الانصياع للقالب المذكور.

هو انتقاد مؤلم للرايس، ولكنه لا يملك أمام قهر أمارك حيلة. ألم يعبر عن تأفقه منه ورغبته في التنصل منه؟ لكن هل وفق في ذلك؟ لا، لم يوفق. حاول التخلص من "الرايس" و"استرجاع" ابن يحيى "الشخص"، ولكنه لم يفلح لأن أحدهما تلبس الآخر حتى أصبحا كائناً واحداً وكياناً واحداً يستحيل الفصل بينهما. المنتقد لا يهاجم الرايس أو أمارك هكذا على الإطلاق، وإنما ينتقد "الشيخ" الذي يرفض الاستسلام للقالب الاجتماعي؛ إما لأنه أحمق، أو مخرف، أو متصاب. ومهما كان السبب فالنتيجة واحدة.

كان بإمكان الرايس أن يقلب ترتيب المعنى فيقدم الانتقاد على التبرير، ولكنه اختار العكس، لأن الترتيب على النحو الذي فعل أبلغ وأقوى. والغاية من ذلك إفراغ النقد والمؤاخذة من أي معنى، مادام الرايس مسلوب الإرادة أمام أمارك المستبد المتعجرف. ذلك أن العقد الجامع بينهما يتضمن بنداً واحداً لا يقبل الإلغاء: الوفاء والإخلاص، الذي يصل حد العبودية، حتى الموت. ومعنى ذلك أن ابن يحيى "الشخص" لم يعد له سلطان على ابن يحيى "الرايس". يترتب على ذلك أن الانتقاد لا

موضوع له لأن المنتقد يخاطب "الشخص" مفصلاً عن الرايس. وهذا ما لا يستقيم في نظر ابن يحيى ما دام كل منهما مندغماً في الآخر.

## 2.1 أمارك فيلق من العساكر

(11) ماخْ ءأور ءيتنهو يخف نَس يوفاسن ءاوال ءينو

(12) ءيما ءمهوريك ءيغياغ س-ءوفوس ءاراغ ءيگات

(13) س لحديد نَس ءور نك مامنك نفال ءولا نوئنن

(14) ءيلاك ن ءا طنبور ن لعاساكير ءولا لمزاركيا

(15) ءولا لودايا ءولا لبواخر، لحكام نَس

(16) ءيعوم كولو دُونيت ماس ءيغين ءات ءيخالف

افتتح الرايس هذا المقطع برد استنكاري فحواه أن على المنتقد الالتفات إلى نفسه، وتوفير نصحه، وذاك أفيد له وأفضل من تتبع حركات الرايس وسكناته. وبتعبير موجز نقول إن قول المنتقد يعد، في نظر الرايس، تطفلاً وفضولاً وتدخلًا فيما لا يعنيه. بل بالإمكان استنباط أن الرايس يرمي المنتقد بالجهل؛ يتضح ذلك إن ربطنا بين السطر الأول من المقطع وما يليه من تجليات أمارك (فيلق من العساكر...)، وكذا ما اختتم به المقطع من تحد للمنتقدين: "...ماس ءيغين ءات ءيخالف؟" (=هل من قادر على تحدي سلطانه?).

في هذا المقطع تتجلى الصورة الثانية لأمارك، وهي تتألف من العناصر الآتية:

- ءيغياغ س ءوفوس ءاراغ ءيگات = الاعتقال، التحكم، التعذيب.
- ءيلا لعاساكير ءولا لمزاركيا + ءيلا لودايا + لبواخر = جيش من المشاة والرماة والبحارة.
- لحكام نَس ءيعوم كولو دُونيت = بسط سلطانه على الأرض كلها.
- النتيجة: ماس ءيغين ءات ءيخالف؟ (=هل من قادر على تحديه?)

الركن الأول من الصورة تكرير للمحنة الواردة في المقطع الأول (ألكامو= العنان)، ولكن بإضافة تعمق المعنى منتقلة به من المحنة إلى التعذيب (الضرب)، دون إغفال الوسطة (ءيغياغ س ءوفوس). على أن السطر يفيد -لو شئنا الاختزال- التعذيب من خلال معنيي الاعتقال والتحكم. الرايس مجرد من الحرية، وعرضة للتعذيب. وهذا نوع من الإمعان في إشعار المنتقد أن الرايس مجبر على ما هو فيه، ورمي له بجهل أمور أمارك. وإلا فمن ذا الذي يستلذ التعذيب إلا المازوشي؟

من أجل زيادة توضيح اختلال موازين القوة بين الرايس وأمارك لجأ إلى المقارنة الضمنية:

- أمارك له جيش بري (مشاة ورماة) وبحري (سفن حربية)

- أمارك جبار (خضوع الأرض كلها لسلطانه)

- "الشاعر أعزل".



الشاعر اعتقله أمارك. هَبَّ أنه فُكِّر في التخلص منه، فهل سيفلت من قبضته؟ مستحيل، لأنه سيد البر والبحر معاً بسط عليهما سلطته وفرض فيهما جبروته. هذا والحال أن مخرج الرايس إما بري وإما بحري، وهذان خاضعان معاً لمراقبة أمارك وسلطانه. فما العمل؟ قد يقال إنه الجو/السماء. ولكن الرايس قطع هذا السبيل أيضاً مادام سلطان أمارك قد "عمّ الدنيا" من ناحية، وما دام أمارك قادراً على التجلي في صورة نسر كما سنرى في المقطع اللاحق. ليس أمام الرايس إلا الخضوع؛ وهذا ما يعبر عنه السطر الأخير: "من له قدرة التمرد على أمارك؟". وما دام الأمر كذلك فليس أمام الرايس سوى الاستسلام لمشيئة أمارك وهو ما اختاره، إن أمكن الحديث عن الاختيار في هذا السياق.

### 3.1 أمارك الجارح (= الصقر، النسر، الباشق..)

يتضمن المقطع الثالث أدناه صورة ثالثة من صور أمارك. فما هي مميزاتها؟

- (17) عيكا لهاوا بو لارياش عيكا طير عيكا زوند
- (18) عيكيدر عيبد ءوكان ياسي سيف ءور-ءا تاسين
- (19) بنادم ءور ءيكي ما عيحصر يان ءيغ ءاس عيساول
- (20) ءور ءيمل ءا يعصير يانت ءور عيسالان مقار
- (21) ءايس ءينا نكا ءاوحداني ءور ءاس عيسنغي تاسا
- (22) زوند لكافر عيبد ءوكان فات عيكات ءارت ءيطوع
- (23) عيكا ءامناي عيغي لآم عيغي سيف ءار عيس
- (24) ءيطوع تيميزار ءور ءيفيل ماني غ-ءور عيسيح

أشرنا في ختام معالجة المقطع السالف إلى أن أمارك بسط سلطانه على البر والبحر، وها نحن نرى أنه أضاف إليهما الجو أيضاً؛ وهكذا حوَصر الرايس وضيّق عليه الخناق، فما حيلته؟ الاستسلام.

يتخذ أمارك في المقطع الحالي صورتين أولاهما صورة صقر، وثانيتهما صورة فارس. ولا بد من التوقف قليلاً عند الطريقة التي سلكها الرايس في التعبير عن الصورة الأولى. لقد نهج سبيل التدرج من التعميم إلى التخصيص:

أمارك له جناحان (=بو لارياش)،

طائر،

أمارك صقر.

أما الرايس فلا يملك جناحين، وليس طائراً، كما أنه ليس صقراً مشرفاً من الأعالي على طريدته، قادراً على اصطيادها دون عناء. وحين يستعمل "إكيدر" مشبهاً به في شعر الروايس وفي الثقافة المغربية عامة ومنها الأمازيغية، فلا يزال معنى القوة، والنظر الثاقب، وسرعة الانقضاض، والمفاجأة، ومن ثم السيطرة على الأجواء (وهي لا تختلف في ذلك عن الثقافات الأخرى)، هو سلطانه، ولا يقدر على تحديه من الطيور أو الزواحف، أو الثدييات من القوارض إلا الراغبة في الهلاك.

على أن إكيدر المذكور هنا يستعير من الإنسان القدرة على استعمال السيف بلا رحمة أو شفقة. هو فظٌ غليظ القلب لا تلين قناته ولا يرقُّ لحال الطريدة التي لا حول لها ولا قوة. وهذا المعنى متضمن في قول الرايس: "أور-ءا تأسين". ننبه إلى أن الجملة هنا غير تامة، أي أن الرايس لجأ إلى الحذف معتمداً على فطنة السامع من جهة، وعلى ما ورد في المقطع نفسه. والمحذوف هو ما يلي: "فَإِنْ يَانَ عَارَتْ عَيْطُوعٌ"، وهكذا تصبح الجملة: "أور-ءا تأسين ف يَانَ عَارَتْ عَيْطُوعٌ" (= لا يهدأ له بال حتى يُخضع غيره). لجأ الرايس إلى الحذف استجابة لضرورة الوزن، لأنه لو أكمل الجملة ولم يحذف لانكسر الوزن.

في السطر التاسع عشر أضفى الرايس على أمارك صفةً بشرية "الكلام"، وينبغي أن نترجمها بحسب السياق "بالأمر". وبعبارة أخرى إن المأمور من قبل أمارك لا يملك إلا التنفيذ، بل يصبح كالمسحور، أو المجنون لا أحد يستطيع إيقافه أو مواجهته. وبناء عليه تنضاف صفة أخرى إلى أمارك هي "الأمر" الذي لا تُعصى أوامره. وهذا ما يبينه الرايس في السطرين العشرين والحادي وعشرين: لا يقبل الأعداء، مهما كانت وجهة في نظر المعتذر قلبه قد من صخر، لا يعرف الرحمة أو الشفقة، وهو في هذا يشبه "الكافر".

على أن التشبيه الوارد في السطر الحادي وعشرين قابل للارتباط بمحورين: (أ) أمارك كالكافر؛ و (ب) "المأمور" كالكافر. فالأول فاعل، "يضرب" المأمور إلى أن يطيع فينقذ الأوامر؛ والثاني ضحية، يضرب كما يضرب الكافر إلى أن ينقذ ما أمر به. وإذا كان المقطع يحتمل التأويلين معاً، فإننا نعتبر الأول أكثر رجحاناً، وذلك بالاحتكام إلى سياق الكلام. نعني سياق النص الذي تتألف منه صور أمارك: (أ) الجيش القوي المتحكم بحراً وبراً، (ب) الصقر الباسط سيطرته على الأجواء؛ هذا علاوة على القهر والجبروت سمتين ذكرتا في المقطع الأول. ومن ثم فالمقصود بالكافر (= لا يشفق ولا يرحم...) هو أمارك.

التشبيه الثاني اختتم به الرايس هذا المقطع، ومفاده أن أمارك يشبه الفارس المغوار الذي لا يشق له غبار، يسك بإحدى يديه علماً (= دلالة على أنه رئيس الفرسان وزعيمهم)، وبالأخرى سيفاً يستعمله لتطويع (= إخضاع) البلدان جميعها (= العصاة والمتمردون).

ما هي قدرة الرايس على مواجهة هذا الفارس؟ هل يستطيع عصيان أوامره؟ هل يستطيع التمرد عليه؟ حاله لا تنبئ إلا بالعكس تماماً. هَبَّ أنه رغب في المواجهة والتمرد والعصيان، فهل يستطيع ذلك فعلاً؟ كلا، والسبب بسيط يتمثل في أن أمارك الجبار، أمارك الجيش الجرار، أمارك الصقر المنقّص، أمارك الفارس المغوار موجود في قلب الرايس ودماغه ووجدانه. ومن ثم لا قدرة له على الرفض أو التأفف؛ فالرايس نفسه هو أولئك جميعاً.

أما الغاية من سبك المعنى وإخراج علاقته مع أمارك على النحو المعالج حتى الآن فهو إشعار السامع المنتقد بأن انخراطه في أمارك واستمراره في الإخلاص له ولطقوسه أمر محتوم لا قدرة له

على رَدّه. ومن أجل إِبلاغ ذلك للمنتقد قَلب أمارك في صور عدة مستعملاً ما يدركه الموجّه إليه الخطاب.

### 3.1 أمارك (العاشق) يمدح إخلاص الرئيس

في المقطع الأخير من النص شبه حوار بين الرئيس وأمارك؛ ولينتبه القارئ إلى أن النص افتتح على هذا النحو، أي بتبادل بين الرئيس وأمارك. ومفاد كلام الرئيس في كلتا الحالتين (افتتاحاً وختماً) التأقّف من أمارك والرغبة في الانفلات من إساره:

- (25) نَيِّغْ عي-لهاوا فارقاتاغ رميغ ءاوال نَك
- (26) عيِنّا ءوراك زُدِيغْ ءور فلّاك ءوسِيغْ ءافوس نو
- (27) عيِنّا مَتاغ تَكِيَت ءامخاين سَلّاثْ نَسرس ءاون
- (28) ءالِيغْ دا-تَخْدَامْ س-صَفّا نُنّا مامّاكّا
- (29) نَسكار ءا بو تَيّت ءا ياخاتار ن-تامونتي
- (30) غاسّا ن-غ-ءاك زُدِيغْ ملا-مُصافاض ءينِيغْ ءاون
- (31) ءا ياسمون ءا بو تَيّت نصمحاون صمحاتانغ
- (32) ءار نَتَعَاواد عي واند ءيفقان ءامر غ-ءوفوس نو
- (33) س-لخدمت ن- بو تَيّت ءور ءيتّاحلن ءاوال ءينوي
- (34) بسم الله نبداد لحاديّت ن يان مي ءموت وول ءيريكم ءاتاماكارت
- (35) ءور ءيزضار عي واوال ءاخّا ءيكا تاموزونتي

على أن الاختلاف بين ما افتتح به هذا المقطع وبين مطلع المقطع الأول هو طلب الرئيس من أمارك "أن يبتعد عن طريقه، لأنه تعب منه" (=إطلاق السراح)، ولأن طاقته على التحمل أضحت في حكم المعدومة. ولكن أمارك يلجأ إلى خطة أخرى مغايرة أساسها "رفع معنويات الرئيس"، وذلك بذكر الأسباب التي تجعله يلج على "التشبث" بالرئيس:

إن الرئيس ليس غشاشاً؛ يجد في العطاء المستمر،  
إن الرئيس "يعمل بجد" متفرغاً للقول والغناء الراقين،  
إن الرئيس وهب حياته ووقته لأمارك، "بنية صافية".

وبناء عليه يصبح أمارك راغباً عن قطع ما اتصل بينه والرئيس، بل إن خطابه أشبه بالمحب الولهان بعدما ظل مستبداً لا يكاد يلتفت إلى ما يعانيه الرئيس ويكابده من "العقد" المبرم بينهما. وهكذا يصف أمارك الرئيس بأنه "ءاخّار ن تامونتي"، و "ءاسمون". وفي هذا المعنى قال الفرنسيون:

Qui aime bien, châtie bien.

في السطور الأخيرة من المقطع يتسم خطاب أمارك بالعطف والرقّة، حتى إنه يتأسف للفراق القادم. ولكنه لا يريد أن يفترقا وهما على خصام، ولذا يطلب الصفح من الرئيس، ويعدّه بأن يخلّد ذكره بين ممارسي أمارك وعشاقه. وهل يطمع الرئيس في ما هو أعظم من هذا؟ لسنا نظن ذلك.

لقد تحولت طبيعة العلاقة بين الإثنين إلى توقير بعد ظلم وتعذيب. وما كان ممكناً أن تصبح كذلك لو لم يعبر الرايس صراحة عن تعبه مما يحمله أمارك من مشاق، ومما قاساه من الإخلاص له.

السؤال الذي ينبغي أن نطرحه في ختام هذا القسم من الدراسة هو: ما العلاقة بين السطرين الأخيرين والنص؟ نظن أن الرايس يخاطب بقوله هذا منتقده الذي روى مؤاخذته في بداية النص. ومفاد قول الرايس أن الراغب في المراتب العليا، واحتلال درجة متقدمة في مراقي أمارك ينبغي أن يستعد للتضحية والإخلاص في العطاء، ولن يتأتى له ذلك إلا بالانكباب على تربية النفس على التضحية بوقته وماله من أجل ذلك. أما من لا يستطيع أو لا يريد فليبتعد عن أمارك لأن متطلباته وشروطه أصعب من أن يتحملها العادي من الناس.